



CIEA7 #21:

LITERATURAS AFRICANAS ENTRE TRADICIONES Y MODERNIDADES.

Agripina Carriço Vieira[©]

agripinavieira@portugalmail.com

O Romance contemporâneo angolano entre tradição e modernidade

Propomo-nos nesta comunicação discutir o conceito de tradição e ao seu poder na construção e no desenvolvimento de uma epistemologia romanesca angolana. Tomamos este conceito segundo várias perspectivas às quais está invariavelmente subjacente, de modo primordial, uma análise própria do comparatismo literário. Toda e qualquer cultura conjuga e transporta tradições que resultam do encontro e cruzamento dos povos, dos seus usos e costumes. É, pois, nosso propósito apreender esse jogo de cruzamentos entre culturas, partindo da premissa de que a literatura angolana contemporânea está intrinsecamente marcada por duas grandes tradições: a literatura ocidental e a tradição oral africana, numa relação de complementaridade e de mútua influência. A moderna literatura angolana assume, pois, um carácter eminentemente mestiço e é nesse balanço de poder, é nessa miscigenação de géneros e de influências que se constrói uma certa forma de busca da identidade cultural da nação.

Tradição oral africana, Literatura ocidental, Miscigenação, Luandino Vieira.

[©] University of Jaen (Spain). Centro de Formação de Professores “Os Templários”.
Faculdade de Letras Universidade de Lisboa.

Laura Padilha, num interessante estudo sobre os contos tradicionais angolanos, considera que “a cultura luso-europeia traçou sulcos profundos no campo arado da cultura Angola. O enlace das matrizes é um facto incontestável que se revela desde a utilização da língua europeia [...] até à composição imagético-ficcional das manifestações da tradição oral em Angola” (Padilha, 2005: 23). É, pois, nosso propósito nesta comunicação apreender esse jogo de cruzamentos entre culturas, partindo da premissa de que a literatura angolana contemporânea está intrinsecamente marcada por duas grandes tradições: a literatura ocidental e a tradição oral africana, numa relação de complementaridade e de mútua influência. A moderna literatura angolana assume um carácter eminentemente mestiço e é nesse balanço de poder, é nessa miscigenação de géneros e de influências que se constrói uma certa forma de busca da identidade cultural da nação.

Segundo Viegas Guerreiro, “traditionnel veut dire ce qui est transmis de génération en génération, ce qui vient de loin, qui a une certaine durée dans le temps et continue à y vivre” (Guerreiro, 1987: 12), remetendo para o carácter memorialista e colectivo da tradição. Na mesma linha de pensamento se situam as observações de Menéndez Pidal, que destaca a autoridade veiculada por aquilo que é considerado tradicional, autoridade que advém do facto de ser propriedade de uma colectividade que lega à contemporaneidade os ensinamentos que, ancorados no passado, se centram no presente projectando uma visão de futuro (Menéndez Pidal, 1998). Por seu turno Carlo Prandi (1997: 166) destaca como invariante subjacente ao conceito de tradição a sua transmissibilidade, ou seja, a passagem de um conjunto de dados culturais de um antecedente a um conseqüente, qualquer que seja a figura que assuma (família, grupo, classes sociais, gerações). Ora, no contexto desta análise, e como anteriormente referimos, as tradições em causa são não só a oriunda do espaço cultural africano, eminentemente de cariz oral, mas também a trazida pelos europeus, e que do ponto de vista literário está antes de mais patente no género discursivo escolhido, o romance, mas igualmente na língua adoptada, assim como nos inúmeros textos literários que dialogam com as obras do nosso *corpus*. Tal como refere o crítico queniano Ogundele,

Modern African literature right from the beginning has drawn upon two major traditions and their respective thought and imaginative systems: the Western literary tradition and the African oral tradition. One insists on the epistemological difference between history and fiction, the other on the pragmatic identicalness of both. For majority of African writers, the two traditions exist to be of mutual assistance in the evolution of the new

literature in Africa, and the distinction between history and fiction is accepted as valid (Ogundele, 1992: 9).

Assim, nesta comunicação, analisaremos os contributos das tradições, que reencontramos sob formas diversas, com presença variável e evidências diferentes, nos romances *Nós, os do Makulusu* e *O Livro dos Rios* de Luandino e *A Gloriosa Família* e *O Desejo de Kianda* de Pepetela, onde nos propomos apreender a tensão dialógica, constante e intensa, entre as heranças europeias e africanas que concorrem para a construção destas narrativas.

A ambivalência e a tensão dialógica vividas no espaço territorial angolano entre a tradição europeia e a tradição popular angolana estão desde logo visíveis na forma de nomear quer pessoas, quer espaços ou ainda nas designações genéricas das narrativas. Tal como refere Isabel Castro Henriques a propósito das alterações de topónimos: “Transformar o território exige a imediata, e simbolicamente cruel, alteração das designações africanas, substituídas por nomes (Ndalantando passou a Salazar e Uíge a Carmona) destinados a reforçar a metamorfose das terras africanas em território português” (Henriques, 2003). Na realidade, nomear nunca corresponde apenas à aposição de uma designação, nomear é antes de mais um acto consciente de identificação e reconhecimento de pertenças e também de exclusões. É essa singularidade que reencontramos no comentário de Maninho a propósito das traduções de romances: “Os nomes não têm tradução, porra! São como as pessoas que os usam! Um nome é uma célula, uma pele mais que na vida enxertámos em nós” (NM: 41).

Tal como observou Barthes, o nome é signo carregado de sentidos e portador de motivações naturais (da ordem da fonética simbólica) e culturais. As motivações culturais são a conformidade entre certas marcas do nome (grafismo e marca fonética) e a especificidade onomástica de uma nação, ou seja, as características que nos permitem reconhecer num determinado nome a pertença a uma nacionalidade, concluindo que “le nom propre [...] a donc une signification commune: il signifie au moins la nationalité et toutes les images qui peuvent s’y associer” (Barthes, 1972: 131). Estendendo este comentário de Barthes à designação genérica dos textos ficcionais, verificamos que quando os autores utilizam preferencialmente a palavra estória para designarem e falarem das suas narrativas estão desde logo a inscrever os seus textos numa linhagem popular instituída por Guimarães Rosa, que define o termo nos seguintes modos: “A ESTÓRIA não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (Rosa, 1985: 7). Veja-se como Guimarães Rosa coloca a primazia na palavra tradicional,

proferida em contexto despreocupado e familiar e até jocoso, em detrimento da solenidade veiculada pela palavra história, que o uso da maiúscula inicial reforça.

As personagens de Luandino revelam uma atitude particularmente vigilante em relação à escolha das designações quer de personagens, quer de locais, quer ainda da grafia dos nomes dos vários rios que percorrem os seus textos. Das opções do(s) narrador(es) emana uma preferência pela grafia associada à antroponímia angolana, que se torna assim forma de denúncia do colonialismo, e marca incontestável de angolanidade. O desejo de defesa da identidade nacional leva o narrador a preferir Kwanza (*LR*) ou Kuanza (*NM*) a Cuanza, ou kimbundo a quimbundo, porque não quer ver as palavras “suja de nome de dicionário tuga” (*LR*: 17). A nomeação é simbólica e, nessa medida, a importância dos nomes reside no facto de serem portadores de traços de que as personagens se querem apropriar ou que, pelo contrário, rejeitam. Reencontramos esta dualidade de sentimentos em inúmeras ocasiões, nomeadamente na designação da capital angolana. Enquanto o protagonista de *Nós, os dos Makulusu* refere ternamente “nossa terra de Luanda” (*NM*: 15, 61, 127) suprimindo do nome o conjunto onomástico de ressonância portuguesa “São Paulo da Assumpção”, ao invés, a irmã, que sempre abominou viver em Angola, conta entusiasmada o feito de, em Portugal, ter conseguido retirar de documentos oficiais a toponímia marcadamente angolana: “renovei o Bilhete de Identidade e consegui que escrevessem, na naturalidade, S. Paulo da Assumpção. Pensarão que é como S. Pedro de Muel...” (*NM*: 19). A atitude da irmã é repudiada por Mais-Velho, que lhe contrapõe as imagens afectivas associadas ao nome Luanda: “se livrou da palavra que cheira a catinga, a negros, a comerciantes, a fuba, a escravos e sangue e ao mijo do Maninho nas pedras seculares e históricas, à alcunha ‘Kimbunda-Cuzão’: Luanda, nossa senhora de amar, amor, a morte” (*NM*: 49). Repare-se, no entanto, no contrasenso patente na grafia da localidade portuguesa que lhe serve de modelo, onde por irónico desconhecimento ou descuido escreve Muel ao jeito da norma linguística do kimbundo, que faz uso preferencial da letra “u” em detrimento de “o”.

De igual modo, a designação das personagens levanta questões interessantes do ponto de vista da problemática da construção identitária. Encontramos modos distintos de nomear as personagens, oscilando entre a identificação completa do nome (com nome e apelido) e a sua substituição por um epíteto (Mais Velho ou Maninho) ou apodo (Carmina Cara de Cu, ou vaca gorda, a alcunha da irmã de Mais Velho) até à ausência total de nomeação (o criado mudo de Baltazar Van Dum). A designação das personagens de *A Gloriosa Família* apresenta como originalidade o facto de a maioria dos nomes que reencontramos já fazerem parte do nosso universo de conhecimento enciclopédico, uma vez que esses romances põem em cena personagens retiradas da

História. Deste conjunto exceptua-se, como referimos, o narrador de *A Gloriosa Família*, a única personagem do romance que em nenhuma ocasião é nomeada, nem pelos outros, nem por ele próprio. A voz que se faz ouvir por ser inominável e por pertencer a um elemento representativo do povo explorado (os outros angolanos que intervêm na história – a família do Mani-Luanda, a rainha Jinga ou Thor, o príncipe feito escravo – pertencem ou pertenceram a grupos privilegiados também eles exploradores dos mais desfavorecidos) adquire um valor metonímico, surgindo como porta-voz do anónimo povo dominado.

No caso das personagens de *O Desejo de Kianda*, encontramos dois modos antagónicos de nomear que correspondem à estruturação igualmente bipartida da narrativa. À semelhança da efabulação construída em dois níveis narrativos (o primeiro mais próximo da crónica, o segundo de pendor mítico), também a nomeação das personagens principais é sustentada por pressupostos diferentes, consoante pertençam a uma ou outra história: a da queda dos prédios ou a da lagoa do Kinaxixi. Assim, no primeiro caso, temos o casal que vive na capital segundo os modelos de vida europeus. As tradições angolanas deixaram há muito de fazer parte da existência destas famílias, e os seus nomes (próprio e apelido) reflectem as influências recebidas e deixadas pelo colonizador. Ele chama-se João Evangelista, fazendo jus à “linhagem religiosa” (DK: 7) legada pelo avô, que se converteu ao cristianismo, a religião do colonizador, e se tornou pastor protestante. João Evangelista casou com uma jovem atea, Carmina, conhecida pelo seu difícil e mau carácter, que lhe valeu a alcunha de Cara de Cu, apodo amplamente confirmado pelas práticas de corrupção e autoritarismo de que a narrativa dá conta. O casamento entre estes dois seres tão radicalmente opostos assume desde logo um cunho simbólico (extensível como já vimos à totalidade da obra), manifestando a união entre dois universos aparentemente antagónicos da sociedade angolana. Há da parte de Carmina uma propensão para subverter hábitos e tradições, quer sejam da cultura tradicional angolana – recusa o alembamento, admitindo-o apenas em relação ao seu futuro marido (DK: 13) –, quer das práticas instituídas pelos colonos de que se apropria e que utiliza contra os seus serviços. Tal como faziam as senhoras coloniais, também Carmina muda o nome das suas empregadas, numa atitude de prepotência e desrespeito pelos subalternos (DK: 65). A sua postura subversiva estende-se ainda às designações sobre as quais se alicerçam as relações imperiais, consubstanciadas no par Metrópole/Ultramar; Carmina defende que a centralidade reside em Angola e por isso deveria ser considerada a Metrópole, em oposição ao território ultramarino lusitano (DK: 32-33). Todas estas atitudes da mulher, que podemos aproximar de uma caricatura da postura

metodológica que Abdala Junior designa por descentramento (Abdala, 1995: 17)¹, surpreendem João, que constata incrédulo: “Estranha Carmina com as suas contradições” (DK: 65).

Ao invés, as duas personagens centrais do segundo plano narrativo são identificadas apenas com o nome: Cassandra, a menina que ouvia o canto de Kianda, e Kalumbo, o mais velho, que a inicia no conhecimento das tradições populares. Mais uma vez, Pepetela cria um par simbólico, que retoma uma das crenças que povoa o imaginário cultural angolano, segunda a qual a criança e o idoso ocupam os lados complementares do ciclo de vida no mundo terrestre, aqui unidos em busca da compreensão de um mito fundador da angolanidade. A simbologia alarga-se a vários domínios, antes de mais ao nome da menina, em que ressoam de imediato ecos da mitologia grega. As analogias entre a entidade mítica helénica e a menina angolana vão-se precisando à medida que a história do misterioso canto é desvendada. Tal como a sua homónima grega, Cassandra consegue ouvir vozes que, não pertencendo ao mundo tangível, são ininteligíveis para as restantes pessoas, facto que lança o descrédito sobre os seus reiterados avisos de que ouvia um cântico vindo da lagoa. Assim como Cassandra não conseguiu convencer os troianos da devastação eminente da cidade, também a menina angolana não logra salvar Luanda da destruição, porque ninguém soube reconhecer nas suas informações a voz da tradição popular, ninguém soube perpetuar e respeitar as crenças seculares. Por outro lado, a personagem de Pepetela simboliza ainda a derradeira esperança de salvar Angola do desgoverno em que a guerra colonial e as lutas civis do pós-guerra lançaram o país, preconizando o regresso a modos de vida integradores da tradição como único meio de organização do caos. No entanto, não deixa de ser curioso que o autor recorra a um mito da civilização europeia para apelar ao respeito e salvaguarda das tradições populares angolanas, sobretudo se tivermos em conta que toda a intriga se constrói em torno da condenação do desconhecimento das tradições angolanas e da influência nefasta do modo de vida europeu. A ordem cosmogónica é reposta quando a lagoa, espaço sagrado da divindade angolana, se transforma em caudaloso rio, que corre livre pelas avenidas da capital em direcção ao mar, destruindo na sua passagem a ponte, marca do tempo do colonialismo. O ressurgimento de Kianda e da sua lagoa simboliza a reposição da ordem primordial da natureza, desregulada pela intromissão europeia.

¹ Por descentramento o teórico brasileiro refere-se a uma nova atitude que, na sua opinião, os países considerados periféricos devem de assumir, ou seja, a necessidade da alteração da perspectiva a partir da qual os países olham para a sua cultura, afirmando, em jeito de desafio, “è necessário, pois, que descentremos perspectivas: vamos pois observar as nossas culturas a partir de um ponto de vista próprio. [...] esse descentramento solicita a criação de uma teoria literária deslocalizada, com critérios próprios de valor.

Por se turno, Luandino opta, preferencialmente, por um modo de nomeação que designaremos minimalista, no sentido em que as personagens são identificadas por um único nome, próprio ou epíteto, e que essa identificação parece ser suficiente em termos narrativos e efabulatórios. Esta prática é, no entanto, contrariada em algumas nomeações de personagens secundárias que, por oposição à dos protagonistas, apresentam um nome extenso, qualificado, em alguns casos, com vários apelidos, como por exemplo: o capitão Lopo Gravinho de Caminha, o sô Humberto Martins ou o comandante Henrique Dias, personagens de *O Livros dos Rios*, numa proporção inversa ao papel diegético que lhes é atribuído. Os narradores luandinianos expressam em várias ocasiões a importância que atribuem à nomeação, dando conta da carga simbólica que um nome carrega e da extrema dificuldade que por vezes se sente em encontrar a forma justa e correcta de nomear. Assim, quando o capitão do navio trata o narrador ternamente por “rapaz” (LR: 25, 33) ou “paz!” (LR: 33, 36), retomando uma prática de tratamento muito popular nas aldeias portuguesas, este retorque “não sou rapaz, sou o senhor Kapapa” (LR: 37), reconhecendo na designação “rapaz” uma das marcas da opressão colonial. Mais tarde, quando se junta aos guerrilheiros na mata escolhe para si outro nome: Kene Vua. A adopção de um novo nome, num acto de auto-(re)nomeação, está intimamente relacionado com a viagem efectuada pelo protagonista pelo Cuanza e suas margens, e resulta da tomada de decisão ditada pela crescente consciência política do protagonista. Na trajectória de Kapapa reencontramos uma das mais importantes metáforas do percurso iniciático e consequente processo de individuação das estórias da tradição oral, que surge, no entanto, subvertida já que, ao invés de receber um novo nome dado pelo ancião, é ele próprio que se renomeia, levando mais longe o seu intento de autodeterminação.

Ao deixar o barco do comandante português embrenhando-se pelo espaço primordial do rio e das suas matas até chegar ao mato, o protagonista deixou de ser o “rapaz” para assumir nova(s) e plena(s) identidade(s), ostensivamente verbalizada(s): “sou o senhor Kapapa” e mais tarde “Eu, Kene Vua, guerrilheiro”, numa reactualização (que adjectivaríamos de “revolucionária”) dos ritos iniciáticos da cultura tradicional angolana. O acto de nomear assume-se, pois, como a marca de integração numa nova ordem e da assunção de novos valores, mas igualmente de um novo direito, tal como no-lo explica: “Portanto, visto os outros e os factos, sem mais considerandos, eu quis determinar meu direito: promoção no nome, mudar” (LR: 51). Estabelece-se, deste modo, uma relação inequívoca entre a nomeação e o poder de acção revolucionária, como se a capacidade de agir e de resistir estivesse condicionada a uma nova nomeação, em que cada designação corresponde a um grau na escala de tomada de consciência política. O facto de usar os dois nomes, a par de outros

aspectos diferenciadores (fala português, não come com as mãos e raspa a barba), vale-lhe a crítica sarcástica dos companheiros de guerrilha, que mostram manifestas dificuldades em compreender as suas atitudes: “Que eu, o Kene Vua ou o Kapapa ou lá o que era da merda da cidade, só podia mesmo ser traidor” (LR: 44).

Também Mais-Velho, protagonista de *Nós, os do Makulusu*, faz referência ao dilema de não conseguir encontrar a forma correcta de nomear, que expressa, por exemplo, quando põe em paralelo a nomeação de duas mulheres, a mulher ilegítima de seu pai, que aprendeu a respeitar, e a sua mãe:

Não quero falar o teu nome, Mãe-Negra, porque não ia ter papel para te nomear e se digo Estrudes para a minha mãe é porque a maneira como lhe digo faz não ser dela só, mas milhares de outras que as professoras corrigem nos meninos:

— Gertrudes!

E se eu dissesse: Ngongo, Lemba, se eu dissesse Kukiambe ou Kibuku, iam aparecer logo-logo a emendar, ralharem no teu menino Mais-Velho: “não há nomes de pretos; o nosso programa é de civilização e progresso!” (LR: 129)

Há nos dois casos uma recusa da convencional nomeação individualizada e individualizadora (aquela que é própria a uma pessoa e que a torna distinta de outra), que se consubstancia no primeiro caso pela adopção de uma designação genérica e mítica, “Mãe-Negra,” e no segundo caso pela corruptela popular do nome Gertrudes. A designação Estrudes, por ter sido objecto de apropriação e reinvenção popular adulterada, assume um carácter indefinido e global, designando “milhares de outras” mulheres, que partilham com a mãe de Mais-Velho um mesmo estado de alheamento e exploração. No excerto citado é ainda relevante a tentativa ideológica de apagamento das marcas de angolanidade, reiteradamente exercida pela instituição escolar, que recusa as designações autóctones, consideradas entraves ao desenvolvimento e “progresso” de Angola. É numa atitude de desafio ao poder colonial e de intervenção política que Mais-Velho desfia um rosário de nomes angolanos como se de uma ladainha se tratasse, a mesma que reencontramos na escolha do nome que o identifica e com o qual se identifica: Mais-Velho. Nele ressoam os ecos da ancestralidade africana, na recuperação da figura do velho sábio, o *griot*, a quem cabe a tarefa primordial de guardião da tradição. Mas, ao mesmo tempo, a expressão dessa ancestralidade recorre à língua portuguesa para se identificar, num curioso fenómeno de cruzamento de diferentes tradições. Esta questão apresenta, no entanto, contornos paradoxais em neste romance, assumindo-se sobretudo como uma subversão da figura secular africana. Aqui, Mais-Velho, o narrador da história, não é um respeitável

ancião sabedor do mundo, é o filho primogénito da família de colonos portugueses que foi para Angola em busca de melhores condições de vida. O nome pelo qual é conhecido herdou-o da sua condição de filho mais velho do casal, transformando-se o descritivo circunstancial “mais velho” em designação nominal “Mais-Velho”, que perde a função qualificativa para assumir a nominativa, dando origem a uma expressão de sentido ambíguo, que atinge o paroxismo na seguinte expressão “teu menino Mais-Velho” (NM: 130). O silenciamento do nome português do narrador, que em nenhum momento é referido, expressa e confirma o desejo de apagar do seu legado essa parte da sua existência por ele considerada menor, numa exibição da sua diferença (Bhabha, 2007: 125). O modo de representação da identidade do narrador é pois manifestação do “jogo das ‘nacionalidades’” tal como o apresentou Bhabha, em que a escolha de um nome expressa a passagem, ou atravessamento da “fronteira” entre “a Lei e o desejo” (2007:124-125). Para o narrador, o nome do desejo é Mais-Velho, o nome da Lei, qualquer que ele seja (e a indefinição veiculada pela omissão reforça a sua abrangência), é português.

Do ponto de vista da efabulação, a assunção de um nome com uma carga simbólica tão pronunciada confere, desde logo, à personagem uma credibilidade enraizada na mais profunda tradição africana: a importância atribuída ao idoso como guardião do conhecimento. Ao adoptar o nome de Mais-Velho, o narrador recupera o papel do velho contador de histórias, testemunha e repositório da tradição que lega à posteridade, sendo a sua narração validada pela competência e sabedoria, apanágio do *griot*. Transmitir às gerações futuras as lutas pela independência de Angola é, pois, um imperativo para Mais-Velho porque, como constata, de “Nós, os do Makulusu, só eu restei” (NM: 111). Por duas ocasiões, a função de condutor do grupo recai noutra personagem que recebe momentaneamente a designação de mais-velho, o que diz bem da importância dessa figura para os quatro rapazes. Assim, é Paizinho quem procede aos rituais da demarcação de territórios, na eterna disputa com os do Bairro Azul, por isso “vira mais-velho, recita as palavras rápidas, quimbundas” (NM: 47). Também Maninho, na designação do seu irmão, “nunca será mais-velho” (NM: 83), porque a morte o colherá dentro de pouco tempo. Contrariamente às ocorrências em que a expressão designa o protagonista, nestes dois casos o termo surge grafado com minúsculas iniciais, o que confirma a função claramente qualificativa por nós anteriormente enunciada.

Embora de forma mais velada, também Pepetela recorre à figura do velho contador de histórias para nos transmitir a narração do desejo de Kianda. Esse aspecto da identificação do narrador é referido num único momento, quando constata ter atingido a velhice: “reconheço agora, com a inútil sabedoria da velhice. Inútil,

porque é como o cântico, só se ouve tarde demais” (DK: 35). A observação, por muito ténue que seja, assume particular importância do ponto de vista da construção efabulativa por dois motivos essenciais. Antes de mais, porque se constitui como a recuperação de um símbolo da cultura tradicional, mas também porque essa circunstância dá origem a que a história narrada seja tocada pela credibilidade e sabedoria do contador tradicional.

O processo de nomeação das personagens, em particular em Luandino mas também nos casos anteriormente citados de Pepetela, referenciadas simplesmente por uma designação genérica ou pelo nome, sem a junção de apelidos, cria um imaginário indefinido e totalizante que imprime às histórias um carácter mais abrangente deslocando-as do particular para o geral, do individual para o colectivo e universal. Por outro lado, as designações mais genéricas retomam ainda uma característica das narrativas orais tradicionais, cujas personagens tradicionalmente são identificadas de modo vago e caracterizadas a traços largos e indefinidos. Mais do que identificarem uma determinada e concreta personagem da intriga, nesses casos, os nomes assumem um valor metonímico, remetendo para categorias sociais representativas dos vários elementos que compõem a nação, constituindo-se, por isso, como modos de apreender e interpretar a angolanidade.

Como inicialmente enunciámos, várias tradições concorrem para a construção da ficção angolana. Centremo-nos agora numa temática que pode, numa primeira abordagem, apresentar contornos algo paradoxais, por razões que de seguida exporemos, recorrendo para tal às palavras de Benjamin. Para o teórico alemão, a presença ou ausência da tradição oral constitui-se como a pedra basilar diferenciadora de géneros narrativos, argumentando:

Ce qui distingue le roman du récit (et de l'épopée au sens étroit), c'est qu'il est inséparable du livre. Le roman n'a pu se propager qu'avec l'invention de l'imprimerie. La tradition orale, qui constitue le fond de l'épopée, est d'une tout autre nature que ce qui donne corps au roman. Le roman se distingue de toutes les autres formes de prose littéraire – des contes, des légendes et même des nouvelles – en ce qu'il ne provient pas de la tradition orale, et n'y conduit pas davantage. (Benjamin, 2000: 120)

Com efeito, quando temos para âmbito de estudo o género literário romance, não surge com evidência que a ele esteja associado a análise dos contributos da tradição oral. Como Benjamin afirmou, o romance não recebeu influências da tradição oral nem para ela remete. Estamos antes a falar de duas noções que pertencem a realidades culturais distintas senão mesmo antagónicas. Sendo o romance

consensualmente considerado “como uma das mais ricas criações artísticas das modernas literaturas europeias” (Aguilar e Silva, 1983: 672)² é, no entanto, esse género literário que os autores do nosso *corpus* elegeram como espaço privilegiado de construção identitária de Angola, em detrimento de narrativas mais curtas³, mais consentâneas com as práticas de narração tradicionais. Os textos expressam um forte apego ao passado e às suas tradições, ao qual se associa um claro desejo de os resgatar à marginalização a que o poder colonial os tinha confinado. Sobre a prática de apropriação do romance pelos autores africanos, Alberto Carvalho considera que se trata de uma naturalização do género, argumentando que os autores africanos não se limitaram a uma adopção do género, ao invés procederam a uma transformação profunda do objecto conceptual europeu, nele introduzindo elementos africanos (Carvalho, 1984: 411). É, pois, recorrendo à estrutura poética europeia, assim como à apropriação da língua do colonizador e às realizações artísticas exógenas que o escritor angolano enceta o percurso de construção da identidade nacional angolana.

Tal como Helena Riáusova afirma, “o romance da zona lusófona surge, por assim dizer, ‘no vácuo’, numa situação de ruptura com a tradição local da arte popular, pois, em cada uma das literaturas desta zona não existiam tradições dos géneros grandes de narrativa” (Riáusova, 1989: 539). O romance angolano (numa característica que partilha com as restantes literaturas de expressão portuguesa) aparece como um produto estético eminentemente mestiço, “situado na intersecção de várias culturas e de diferentes línguas” (Afonso, 2004: 420). Neste processo da formação do discurso romanesco angolano Rita Chaves considera que “é precisamente com a obra de Luandino que o romance alcança sua consolidação. Com ele, pode-se considerar que o género está formado” (Chaves, 1999: 162).

De matriz conceptual europeia, as narrativas do nosso *corpus* exibem a sua africanidade não só ao nível das temáticas abordadas, mas também ao nível dos processos discursivos adoptados que vão buscar ao universo da *oratura*, utilizando este termo na acepção que Hagège lhe dá:

² A origem europeia do género romance, apesar de consensual para a larga maioria dos teóricos – veja-se a síntese diacrónica de Carlos Reis (Reis e Lopes, 1994: 356-363), – é ainda assim contrariada por raros estudiosos, entre os quais o queniano Thiong’o. O crítico sustenta que o texto narrativo extenso, leia-se, o romance, encontra ocorrências na literatura tradicional oral africana patentes nomeadamente no papel do narrador a quem cabe a função de transmitir uma história (Wa Thiong’o, 1981: 69-70). Não pretendendo deter-nos nesta tese, referiremos apenas que falta de argumentos convincentes e sustentados pela análise teórica. Com efeito, o papel de condutor e veículo da história atribuído ao narrador é intrínseco às narrativas e não pode por isso ser elemento diferenciador. Nestas afirmações adivinha-se antes uma posição ideológica, que levaram igualmente o autor a defender a recusa da língua do colonizador como forma de contestação do poder colonial (Thiong’o, 1981: 15).

³ Ao contrário de Pepetela, que pouco cultivou o género, Luandino publicou várias colectâneas de narrativas curtas (contos e novelas), no entanto, nas suas últimas obras (nomeadamente a partir de *Nosso Musseque*) tem vindo a privilegiar o romance.

Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s'agit d'une tradition culturelle qui paraît apporter une justification à la création d'un terme, orature, lequel deviendrait symétrique de celui d'écriture, entendue comme littérature (souvent à l'exclusion de la tradition orale, certes tout aussi littéraire elle-même, au sens où elle conserve les monuments d'une culture, mais ne laissant pas de trace matérielle). (Hagège, 1985: 110)

Os escritores africanos, desejosos de afirmar uma identidade nacional à qual está subjacente a criação de uma literatura ancorada na nação, partiram em busca da palavra tradicional que se mantinha viva em provérbios, adivinhas, contos orais, rezas, cantos, numa atitude interventiva de preservação de um património tido como essencial para a recuperação de uma identidade, que passa pela luta contra a alienação imposta pelo colonizador. O vínculo à tradição popular consubstancia-se nos romances do nosso *corpus* de variadíssimos modos. Centrar-nos-emos agora em algumas práticas distintas (na impossibilidade de, no espaço deste trabalho, alargarmos a análise), que reputamos emblemáticas da interacção entre a cultura europeia e a angolana, ou seja, deter-nos-emos nos sulcos mais profundos que rasga(ra)m o campo arado do romance angolano, retomando a feliz imagem de Laura Padilha, que englobamos em duas grandes categorias: traços estilísticos e técnicas retóricas. Para Mohamadou Kane, a miscigenação de géneros nas realizações discursivas escritas da modernidade africana é uma questão de sobrevivência da tradição oral, constituindo-se como forma primordial de resgate e divulgação das culturas tradicionais, onde como explica “L’histoire et la legende se marient intimement” (Kane, 1986: 566). São esses traços resgatados à tradição africana e presentes nos romances que pretendemos compreender e interpretar.

Verificamos que a matriz discursiva europeia, de que os autores se apropriam e sobre a qual alicerçam a narrativa Angola, é temperada com elementos tradicionais angolanos: temas, personagens e situações (como já vimos) mas também certas técnicas retóricas das quais destacamos os provérbios e a fragmentação discursiva, e certos traços estilísticos, com particular relevo para a repetição e o animismo, presentes em níveis e realizações diferentes. Os provérbios, enquanto elementos da cultura tradicional, surgem como factor essencial de divulgação de ensinamentos intergeracionais, numa cadeia de sapiência que se transmite do velho para o novo, do passado para o presente, mantendo viva a sabedoria popular. Os provérbios pertencem a um domínio do conhecimento muito particular, o do conhecimento interiorizado, aquele que temos sempre presente porque o sabemos de cor. Meschonnic, num interessante estudo sobre esta temática, chama a atenção para o carácter supra-individual da parémia, que remete de imediato para o colectivo e os

ensinamentos veiculados de geração em geração cuja origem e autoria se perderam ou deixaram de ser reconhecíveis, observando que “Les proverbes restent des actes de discours qui tiennent ensemble l’oralité, la collectivité, le transpersonnel” (Meschonnic, 1976: 430). Mais uma vez verificamos existir nas obras do nosso *corpus* um enlace de culturas tradicionais, recorrendo os nossos autores quer a provérbios angolanos quer a portugueses, cujas funções diegéticas importa aqui observar tendo em conta o seguinte pensamento de Benjamin:

On peut [...] se demander si le rapport qui lie le conteur à son matériau – la vie humaine – n’est pas lui-même d’ordre artisanal, si le rôle du conteur n’est pas précisément d’élaborer de manière solide, utile et unique la matière première des expériences, que ce soient les siennes et celles d’autrui. De cette élaboration, c’est peut-être le proverbe – considéré comme une sorte d’idéogramme d’un récit – qui donne la meilleure idée. Les proverbes, pourrait-on dire, sont les ruines qui marquent l’emplacement d’anciens récits, et dans lesquelles une morale s’enroule autour d’une posture comme du lierre autour d’un pan de mur. (Benjamin, 2000: 150)

Segundo Benjamin, os provérbios actualizam ou presentificam antigas narrações que encerram em si uma certa moral, ou seja, uma determinada visão do mundo. Nesta perspectiva, a origem nacional dos textos formulares a partir dos quais e sobre os quais se intenta a reposição de uma ordem cosmogónica assume particular importância, já que veicula os modelos que sustentam a construção. A crítica tem dado relevo a esta questão privilegiando, no entanto, a análise de provérbios angolanos. Ora, é nosso entendimento que a presença no entrecho da realidade proverbial portuguesa pode ser tão (mais?) significativa do que a da angolana, na justa medida em que são portadoras de sentidos diferentes, que importa apreender.

Referindo-se aos provérbios oriundos da cultura tradicional angolana, Salvato Trigo observa que “o recurso à parémia é, hoje, um dos elementos de que se servem as literaturas africanas. Entende-se assim, na moderna estética literária, que o uso de provérbios constitui uma marca de africanidade discursiva” (Trigo, 1981: 74- 75). Na mesma linha de pensamento são as considerações de Laura Padilha para quem os provérbios são “a peça de resistência pela qual se sedimenta o edifício da sabedoria angolana” (Padilha, 2005: 25). Deste modo, os citados autores estabelecem, com justeza, uma inter-relação directa entre o uso de provérbios na moderna literatura angolana e a construção identitária. A presença de provérbios angolanos em textos literários escritos em língua portuguesa constitui-se, antes de mais, como um modo de ruptura de um contínuo discursivo que coloca em evidência a diferenciação de um

outro carácter nacional, revelador de uma outra visão do mundo. A cisão discursiva a que fazemos referência aprofunda-se e alarga-se quando o registo formular surge em quimbundo, já que nesses casos o olhar tradicional que irrompe no discurso ficcional é veiculado por uma língua desconhecida pela generalidade dos leitores, reforçando o efeito de ruptura e estranhamento. É sobretudo nos textos de Luandino que o discurso em português é interrompido pela citação de provérbios em quimbundo. Em *O Livro dos Rios*, são várias as ocorrências de estruturas discursivas formulares inseridas dentro do discurso⁴. Reproduzem comentários e pensamentos das personagens proferidos de modo emotivo, em tom de raiva e numa atitude de contestação e resistência, em suma, de ostentação da recusa do português. São esses sentimentos que movem Batuloza que, ao invés de falar em português tal como lhe pediram, retorque citando o provérbio que dá expressão a todo o seu desdém: “ku dia ku matekena kuma!! Ku mama ni kuuabe, fungi ni muzongé!...” (LR: 40). Do ponto de vista da recepção, o distanciamento entre o narrado e o lido, que a utilização da língua nacional provoca, é anulado pelo viés da tradução apresentada em nota de rodapé, onde confirmamos as deduções inferidas de repúdio das práticas europeias e valorização das africanas: “Comer vai do começar! Molhar o que é bom, o funje no molho!...” (LR: 40).

A oralização da narrativa africana passa, igualmente, como enunciamos anteriormente, pela citação de provérbios portugueses. Recorremos mais uma vez à afirmação de Benjamin que considera que a presença de provérbios se constitui como sinais, ou ruínas de narrativas anteriores. Neste caso, e porque oriundas de outro país são portadoras de concepções e visões outras do mundo, a que apesar disso os autores recorrem para construir uma representação da nação angolana. Da observação das obras do nosso *corpus*, verificamos que os autores fazem uso diferenciado do discurso formular luso, estando sobretudo presente em *A Gloriosa Família*, facto que não deixa de ser curioso se tivermos em conta que é um narrador angolano, mudo, letrado mas não viajado, que presentifica as ruínas narrativas portuguesas. Deixamos aqui o registo de alguns provérbios e expressões idiomáticas que pontuam a narrativa de Pepetela. Aquando da fuga pelo Kanza, com as riquezas acumuladas enquanto foi governador, Menezes pede, em vão, a ajuda ao seu substituto. A atitude do governador traz à memória do narrador um provérbio que sua mãe costumava dizer e que parece sintetizar o episódio: “a inveja é dos homens como Cristo é dos céus” (GF: 220). Também com função de resumo surge o comentário de Dots à falta de solidariedade entre os portugueses: “o poder é doce [...] há que chupar nele enquanto dura (GF: 91). Por seu turno, Mani-Luanda recorre a um provérbio

⁴ Cf. Páginas 16, 37 e 41.

português, que altera, para sintetizar a sua opinião acerca da intromissão holandesa na liberdade religiosa, afirmando: “Amigos, amigos, religiões à parte” (GF: 94), onde reconhece mos o nosso provérbio “amigos, amigos, negócios à parte”. É sintomático que, sendo um exímio negociante, vá buscar ao campo semântico da economia a ilustração para o seu pensamento.

Centremo-nos agora nos provérbios escolhidos pelo narrador para expressar os seus pontos de vista. Quando descobre que foi Matilde a autora da profecia anunciada pelo padre como sendo uma revelação de um anjo, comenta o criado: “Não há anjos para todos os gostos?” (GF: 51). Mais tarde, ao narrar a fuga de Menezes de que apenas os criados negros se aperceberam sem nada dizerem, justifica do seguinte modo o silêncio da criadagem: “Em maka de branco só burro se mete” (GF: 144), numa recriação angolana de um provérbio português. Também em Luandino encontramos uma apropriação subversiva do discurso proverbial luso, pela voz de um português, o capitão do Ndalagando, que perante a inflexibilidade de Kapapa, comenta: “A mau entendedor nenhuma palavra basta?” (LR: 36).

Da leitura destas citações, surge desde logo como uma evidência que estamos perante uma reutilização divergente e até subversiva da palavra tradicional lusa, muito ao jeito do registo irónico que caracteriza o discurso destes narradores. Se considerarmos, na esteira de Meschonnic, a hipótese do provérbio ser “une tentative empirique de mettre le monde en ordre” (Meschonnic, 1976: 421), devemos igualmente considerar que a alteração do seu discurso produz efeito inverso, ou seja, veicula uma certa vontade de desorganização desse mundo. Estando a falar de estruturas discursivas cuja principal característica formal reside na imutabilidade e fixidez do texto, quando a mensagem do provérbio ou da expressão idiomática se altera nela devemos ler uma clara tentativa de subversão da ordem cósmica instaurada pelo provérbio, ou antes, segundo Meschonnic, uma marca de revolta (Meschonnic, 1976: 426). Julgamos estar perante um trabalho de desconstrução do discurso fixo e estereotipado “uma espécie de desafio que pretende questionar os clichés ocidentais” (Afonso, 2004: 438). A desconstrução do provérbio e de toda a visão do mundo que veicula passa pela sua adaptação à realidade social e linguística angolanas, em suma, à sua naturalização (Carvalho, 1984: 411).

Para além da inserção de textos tradicionais no discurso romanesco, que como vimos se constitui como um dos modos de africanização do género romanesco europeu, a herança da tradição emerge ainda no peculiar modo de contar, mais próximo das técnicas da oralidade do que da escrita. Os textos apresentam uma clara filiação no modo de contar tradicional e apropriam-se, em proveito próprio, de alguns processos do estilo oral, que aqui tentaremos analisar. A estratégia mais

imediatamente conotada com as técnicas do contador tradicional prende-se como o modo interventivo do narrador, que mantém um diálogo constante com o leitor. É o narrador de *A Gloriosa Família* que assume um papel mais dialogante e interactivo, intervindo na história para a avaliar e para avaliar o seu desempenho.

Num tom invariavelmente irónico e crítico tece comentários sobre as liberdades que toma na organização da história – “Da amizade passei ao negócio de vinhos, mas volto a ela” (GF: 13), ou “eu é que estou a saltar de um tempo para o outro, pois é a única liberdade que tenho, saltar no tempo com a imaginação” (GF: 16), ou ainda “Eu sei, estou a antecipar, mas fomos informados desta estória uns dias depois e não me parece grande mal passar já para este assunto” (GF: 68-69). Comenta igualmente a sua falta de objectividade enquanto narrador, reconhecendo as falhas: “gostaria de continuar o relato [...] mas não posso continuar a narrativa deste notável casamento [...] não sei, nem vou perguntar, basta de desvergonhas” (GF: 109-110), ou ainda “mas já me estou a exaltar, abandonando a neutralidade tradicional e necessária” (GF: 183). Mostra uma grande propensão em partilhar as suas opiniões sobre o que observa, como por exemplo o seu dono: “Ainda não tinha tido oportunidade de o contar, mas os peidos nele são anúncios de raiva, quando ele solta os ares retidos na tripa eu me ponho logo a léguas” (GF: 129).

Embora de modo mais ténue, também o narrador de *O Desejo de Kianda* estabelece um diálogo com os seus interlocutores, limitando-se no entanto a interpelações dispersas. Neste romance, as marcas de oralidade encontram-se essencialmente no jogo relacional que se estabelece entre os dois níveis narrativos, e que corresponde a uma miscigenação de géneros e de culturas. Com efeito, na narração da história de Kianda reencontramos características que a aproximam do coro da tragédia grega, antes de mais pela forma através da qual é referenciada – um cântico, que tal como o original helénico surge diferenciado, à parte, neste caso tipograficamente na página. As analogias entre o canto de Kianda e o coro da tragédia estendem-se ainda à função de amplificador da acção conduzindo-a do conflito individual até à *polis*. O cântico assume-se como contraponto à narrativa de primeiro nível, criticando a ordem social instaurada no pós-independência e preconizando a necessidade do regresso à tradição. Com seu canto, Kianda pretende acordar as consciências e levar os angolanos a reflectirem sobre os caminhos da nação.

No entanto, é em Luandino que a herança da tradição oral está mais amplamente presente. A escrita de Luandino revela uma mestria no uso das normas linguísticas, que se consubstancia numa constante subversão quer da morfologia, quer da sintaxe da frase. Nos seus textos, a sintaxe oral irrompe no meio de um discurso narrativo que desconstrói as normas da escrita padrão. Em *Nós, os do Makulusu*, a

narrativa, a cargo de Mais-Velho, constrói-se a partir de uma sobreposição de tempos, numa poética da memória que se concretiza por uma alternância entre recuos e avanços a partir de uma centralidade: o tempo suspenso num presente que medeia a notícia da morte do irmão e o seu funeral. Do ponto de vista textual, a frase segue igualmente o movimento da memória e do pensamento surgindo desarticulada e fragmentada, interrompendo-se numa linha para a retomar mais tarde, numa técnica discursiva muito inovadora à época e que fará escola⁵. Ao longo do romance, são três as ocorrências dessa peculiar forma de inserir uma fala no contínuo narrativo, em que o discurso directo surge desarticulado do ponto de vista da norma linguística, interrompendo-se a sequência gramatical padronizada, constituída por sujeito + verbo, com a inserção de um discurso directo após o que a frase é retomada num contínuo frásico. A fragmentação discursiva, que visa dar conta duma certa poética do pensamento, com cortes, sobreposições, retomas, interrupções, surge corroborada pela grafia, numa clara intromissão da oralidade no discurso escrito, tal como no seguinte exemplo:

e de repente oiço a turbamulta a correr, a berrida em todo o lado, abro a janela, se esvaziam as esplanadas da Rua de S. Paulo e só tem um grito unísono de muitas bocas:
 — Mata o negro!
 e ninguém mais sabe qual é, tem cento e tal mil ali, quase, onde eles gritaram todo o medo e é só escolher (NM: 66)

A influência da oralidade na escrita de Luandino revela-se ainda no modo peculiar de construção da diegese, tornando-se a repetição, em modo de litania, como um dos procedimentos primordiais sobre o qual as narrativas tomam forma. O estilo oral recorre a vários procedimentos dos quais a repetição surge como o mais frequente e usual, e de que a escrita se apropria em proveito próprio. Segundo Hagège “la répétition est foncièrement constructrice de l’oral” (1985: 111). Assim, a par dos comentários dos narradores, as repetições em eco constituem-se como marcas da presença do código oral no texto escrito. Tal como o conto oral tradicional, que recorre à retoma de expressões e frases para melhor conectar os vários momentos da história, facilitando o trabalho de organização do ouvinte, também os dois romances em análise de Luandino jogam com esse procedimento de estilo.

Em *Nós, os do Makulusu* a expressão de máximas, pela sua recorrência, adquire particular importância, uma vez que cada nova presença surge sempre com

⁵ Em contexto nacional, é sobretudo em António Lobo Antunes que reencontramos esta técnica discursiva, que se constitui como uma das principais características do seu estilo.

ligeiras alterações, em adequação à intriga. A efabulação é pontuada por estribilhos encantatórios em que se enfatiza o bilinguismo dos protagonistas⁶ ou o lugar tradicionalmente preponderante da mulher na sociedade africana⁷. O comentário de Mais-Velho “Bilingues, quase que somos”, várias vezes repetido, atesta da prática vivencial comum a alguns colonos portugueses que, desvinculando-se do seu estatuto e cultura, se aproximam dos usos dos angolanos, enquanto a insistência na capacidade de amar das mulheres, que mais do que signo de obsessão é antes sinal de apreço enfático, convida a uma reflexão sobre a figura feminina na sociedade angolana, numa recuperação do mito de Mãe-África ou Mãe-Negra, enfatizando o papel da mulher de guardiã dos afectos, do saber (consubstanciado na reiteração dos verbos saber e conhecer), assim como da língua como afirma Kene Vua: “as mulheres ainda guardadoras da língua que eram” (LR: 41); arredadas da luta directa armada, cabe-lhes a função primordial de manter a coesão da comunidade.

A arquitectura efabulativa de *O Livro dos Rios* alicerça-se sobre o mesmo procedimento retórico, no entanto, neste romance, o estribilho reveste contornos mais subtis, antes de mais porque são várias as frases repetidas em jeito de refrão, e ainda devido ao facto de num dos casos a estrutura formular estar enunciada quer em português quer em quimbundo, dificultando o seu imediato reconhecimento e identificação. O primeiro estribilho, “Conheci rios”, assume papel preponderante não só porque inaugura o corpo do texto, mas também porque enuncia o tema em torno do qual a efabulação se constrói. Para além deste refrão, a narrativa é ainda cadenciada pela presença de dois estribilhos que enunciam outras temáticas fulcrais do entrecho, a morte “o caminho do homem na morte”, e a paixão pela terra angolana: “Três coisas maravilham na minha vida, a quarta não lhe conheço...” (LR: 23, 30), que acentuam e intensificam a construção em modo de litania deste romance, aproximando-o dos contos tradicionais.

A miscigenação de culturas, que ao longo desta comunicação pretendemos apreender, constitui-se como uma das marcas da originalidade do romance angolano. No campo arado do solo textual europeu os autores angolanos lançaram as sementes da tradição angolana tornando o discurso romanesco singular porque nele se

⁶ A referência ao bilinguismo quer de angolanos, quer de portugueses, é reiterada no discurso do narrador, como se de uma ladainha se tratasse, em textos que surgem enunciados com ligeiras alterações na ordem das palavras, mas que visam sempre reafirmar a capacidade de comunicação entre pessoas oriundas de mundos, raças e culturas diferentes: “bilingues quase que nós somos” (NM: 43); “Bilingues quase que a gente éramos” (NM: 48); “bilingues quase que somos” (NM: 49); “Bilingues que somos, quase” (NM: 88).

⁷ Identificamos dez ocorrências desse texto-refrão, que surge quer sob a forma de perguntas retóricas – “As mulheres que amam conhecem a morte nos risos?” (NM: 14) quer através de um discurso sentencioso: “as mulheres que amam conhecem a morte no amor” (NM: 27), quer ainda com a constatação de um desconhecimento agora sanado: “Ainda não sabia que as mulheres que amam de verdade nunca riem quando o amador ri: riso é água recíproca, se bebe, não se jorra comum de dois” (NM: 98).

“tematizam e absorvem, recriados, [...] os intertextos das poéticas e tradições orais” (Leite, 2005: 151), numa recriação da herança europeia que se concretiza como uma forma de sobrevivência de memórias ancestrais.

BIBLIOGRAFIA

- Abdala Júnior, Benjamim (1995) “Relações culturais entre os países de língua (oficial) portuguesa: pontos simbólicos” in *Discursos* nº 9, Coimbra, Universidade Aberta.
- Afonso, Maria Fernanda (2004) *O Conto Moçambicano – Escritas Pós-coloniais*, Lisboa, Caminho.
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel (1983) *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina.
- Barthes, Roland, 1972, *Le Degré Zéro de l'Écriture* suivi de *Éléments de Sémiologie*, Paris, Editions du Seuil,
- Benjamin, Walter (2000) *Œuvres III*, Paris, Editions Gallimard.
- Bhabha, Homi K. (2007) *Les Lieux de la culture*, Paris, Éditions Payot & Rivages [trad. de *The Location of Culture*, 1994].
- Carvalho, Alberto (1984) “Crítica e criação nas literaturas da África negra: tradição e modernidade” in *Actas X Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa* Lisboa/Coimbra/Porto, Instituto de Cultura Brasileira – Universidade de Lisboa, pp. 411-424.
- Chaves, Rita (1999) *A formação do romance angolano*, Coleção Via Atlântica. São Paulo, Edusp.
- Guerreiro, Manuel Viegas (1987) “Littérature populaire: autour d'un concept” in *Littérature orale traditionnelle populaire*, Paris, Centre Culturel Portugais, pp. 11-19.
- Hagège, Claude (1985) *L'homme de paroles*, Paris, Fayard.
- Henriques, Isabel Castro (2003) “Território e identidade – O desmantelamento da terra africana e a construção da Angola colónia (c.1872-c.1926)”, documento electrónico em http://www.fl.ul.pt/unidades/centros/c_historia/Biblioteca/indices/Territorio%20e%20Identidade%20a%20construcao%20da%20Angola%20colonial.pdf, consultado em 2- 03-2005.
- Kane, Mohamadou (1986) *Roman africain et traditions*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines.
- Leite, Ana Mafalda (2005) “Modelos críticos e representações da oralidade africana” in *Via Atlântica* nº8, Dezembro, pp. 147-162.
- Meschonnic, Henri (1976) “Les proverbes, actes de discours” in *Revue des Sciences Humaines* –III, nº 163, pp. 419-430.
- Ogundele, Wole (1992) “Orality versus Literacy in Mazisi Kunene's *Emperor Shaka the Great*” in Jones Eldred Jones, Eustace e Marjorie Jones (eds.) *Orature African Literature Today: A review*, nº 18, pp. 9-23.
- Padilha, Laura Cavalcante (2005) *Entre Voz & Letra – A Ancestralidade na Literatura Angolana*, Lisboa, Novo Imbondeiro.
- Pepetela, (1997) *A Gloriosa Família*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (2004) *O Desejo de Kianda*, Lisboa: Publicações Dom Quixote (1ª edição: 1995).
- Reis, Carlos, Lopes, Ana Cristina (1994) *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina.
- Riáusova, Helena (1989) “Problema da afinidade tipológica e da identidade nacional” in *Actes du Colloque “Littératures africaines de langue portugaise: à la recherche de l'identité”*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, pp. 537-543.
- Rosa, José Guimarães (1985) “Aletria e hermenêutica” in *Tutaméia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, pp. 7-17.
- Trigo, Salvato (1981) *Luandino Vieira o Logoteca*, Porto, Brasília Editora.
- Vieira José Luandino (1985) *Nós, os do Makulusu*, Edições 70, Lisboa (1ª edição: 1975).
- Vieira, José Luandino (2006) *De Rios Velhos e Guerreiros. O Livro dos Rios*, Lisboa, Caminho.
- Wa Thiong'o, Ngugi (1981) *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, London, James Currey.